

Κώστας Παπαϊωάννου

Βυζαντινή και Ρωσική ζωγραφική

Το κλασικό πλέον κείμενο του Κώστα Παπαϊωάννου για τη βυζαντινή και ρωσική ζωγραφική δημοσιεύτηκε στα γαλλικά περισσότερο από πενήντα χρόνια πριν, το 1965. Αποτέλεσε ένα βιβλίο-σταθμό προς τη σταδιακή αναθεώρηση της βαθιά ριζωμένης υποτίμησης της Δύσης για το Βυζάντιο και τον βυζαντινό πολιτισμό. Και όμως, μόλις πρόσφατα εκδόθηκε στα ελληνικά, από τις Εναλλακτικές Εκδόσεις, καταδεικνύοντας πως, από πολλές απόψεις, αυτή η υποτίμηση είναι βαθύτερα ριζωμένη στην Ελλάδα απ' ό,τι στη δυτική Ευρώπη! Παραθέτουμε εδώ ορισμένα εκτενή αποσπάσματα από το βιβλίο αυτό, το οποίο, κατά κάποιο τρόπο, συνιστά μια παρακαταθήκη και μια υπεράσπιση της συνολικής αντίληψης του Παπαϊωάννου έναντι των –συστηματικών πια– παραναγνώσεων και στρεβλώσεών της. Τη μετάφραση από τα γαλλικά έχει πραγματοποιήσει η Ελένη Νάκου και την επιμέλεια η Χρηστίνα Σταματοπούλου.

νέος Ερμής ο Λόγιος

Η Βυζαντινή Σύνθεση

Με τον ίδιο τρόπο που η Βυζαντινή Αυτοκρατορία ξεκίνησε ως η συνέχεια της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, έτσι και η βυζαντινή ζωγραφική, στις απαρχές της, πρέπει να αποτελούσε μέρος αυτής της ελληνιστικής και ανατολίζουσας τέχνης που κυριαρχούσε όχι μόνο στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία αλλά και στην εκτεταμένη Περσική Αυτοκρατορία. Μια καλλιτεχνική «κοινή» συνόδευε την εξάπλωση των μεγάλων θρησκειών οι οποίες, πάνω από σύνορα κρατών και εθνικές διαφορές, μοιράζονταν τις παλιές αυτοκρατορίες του Αλεξάνδρου και των Καισάρων. Σε πείσμα της βιαιότητας των πολιτικών και θρησκευτικών αντιπαραθέσεων, ο κόσμος του 4ου αιώνα χαρακτηριζόταν από μία εξαιρετικά ενωτική δομή. Παντού, μέσα σ' αυτόν τον κόσμο, όπου η ορθοδοξία επείχε θέση εθνικότητας, γινόταν αισθητή η ανάγκη να παγιωθούν σε αδιαμφισβήτητους κανόνες τα ιερά κείμενα, ενώ βλέπουμε να αναπτύσ-

σεται, σχεδόν ταυτόχρονα, η ιερή φιλολογία από την οποία θα προκύψουν η χριστιανική Βίβλος, η ιουδαϊκή Βίβλος και η Αβέστα. Στην Ανατολή όπως και στη Δύση, η ίδια θρησκευτικότητα εισβάλλει σε όλους τους τομείς. Την ίδια στιγμή που οι ανακτορικές τελετές ολοκληρώνουν τη μετατροπή τους σε δοξαστική λειτουργία της αυτοκρατορικής ισχύος, συγκροτούνται και αυστηρά ιεραρχημένα ιερατεία, των οποίων το σχολαστικό τελετουργικό αντιγράφει ενίοτε εκείνο της αυτοκρατορικής λατρείας: από το τελετουργικό του παλατιού, η εκκλησιαστική λειτουργία θα δανειστεί τη χρήση της λαμπάδας και του θυμιάματος, τα οποία, μέχρι το τέλος του 4ου αιώνα, λογίζονταν σαν παγανιστικό έθιμο… Παντού υπάρχει η ίδια ανάμειξη ελληνισμού και οριενταλισμού.

Δεν είναι λοιπόν στην Κωνσταντινούπολη που γεννήθηκαν αυτές οι μορφές ζωής και αυτοί οι τρόποι έκφρασης,. Το Βυζάντιο, όμως, τους διατήρησε για χίλια χρόνια, τους έδωσε τον χρόνο να ωριμάσουν και τους μετέτρεψε σε τεχνοτροπία. Το ρωμαϊκό κράτος, ο ελληνικός πολιτισμός, ο ελληνιστικός κοσμοπολιτισμός, η μνημειακή τάξη του παλατίου και της εκκλησίας: όλα αυτά τα στοιχεία, που παρατίθενται με μεγαλύτερη ή μικρότερη επιτυχία κατά τον 4ο και 5ο αιώνα, και που οι βαρβαρικές επιδρομές και η άνθηση των αιρέσεων και των τοπικισμών αποσυνέδεσαν στη συνέχεια, βρήκαν στο Βυζάντιο όχι μονάχα ένα καταφύγιο αλλά και μια καινούργια πατρίδα.

Ο Ελληνισμος και η Ορθοδοξια

Κατοικημένη από ελληνικό πληθυσμό, εξοπλισμένη με ένα πανεπιστήμιο θεματοφύλακα της αρχαίας παράδοσης, η Κων/πολη υπήρξε η εστία ενός πολιτισμού βαθιά σημαδεμένου από τον ελληνισμό. Οι βιβλιοθήκες της (εκείνη του Ιουλιανού λέγεται ότι περιείχε 120.000 τόμους) διατηρούσαν όλους τους θησαυρούς της σκέψης της αρχαιότητας και οι δρόμοι της, οι μορφές της, οι κήποι της, τα ανάκτορά της, τα περίφημα λουτρά του *Ζεύξιππου*, το ιπποδρόμιο, συνιστούσαν πραγματικά μουσεία όπου συγκεντρώνονταν τα αριστουργήματα της ελληνικής τέχνης. Για χίλια χρόνια, η αρχαία γλώσσα υπήρξε η γλώσσα των γραμμάτων. Η φανατική προσήλωση στην Αρχαιότητα έκανε τις μορφωμένες τάξεις να απαρνηθούν την ελληνική δημώδη γλώσσα, την πραγματικά εθνική γλώσσα, σε όφελος εκείνης που μιλιόταν στην Αθήνα και την Αλεξάνδρεια κατά την ελληνιστική εποχή. «Ἡμῖν οἳ καὶ τοῦ γένους ἐσμὲν καὶ τῆς γλώσσης αὐτοῖς (τοῖς Ἕλλησι) κοινωνοὶ καὶ διάδοχοι»[1], έλεγε ο *Θεόδωρος Μετοχίτης* στα τέλη του 13ου αιώνα. Στο όνομα αυτής της αρχής, ο πατρ. Νικόλαος Μουζάλων παρέδωσε στις φλόγες έναν βίο αγίου γραμμένο στην ελληνική καθομιλουμένη… Από εκεί προέρχεται επίσης η λατρεία για τον Όμηρο και τον Πλάτωνα, η αγάπη για τη μυθολογία και η σταθερή αφοσίωση στα πρότυπα της αρχαιότητας. Εξακολουθούσαν πάντα να αποστηθίζουν τον Όμηρο και είναι γνωστά ποιήματα για την Παναγία και για τον Ευαγγελισμό των οποίων ο κάθε στίχος είναι δανεισμένος είτε από την *Ιλιάδα* είτε από την *Οδύσσεια*…[2]

---

[1] «Από τη φυλή και από τη γλώσσα είμαστε συμπατριώτες και κληρονόμοι των αρχαίων Ελλήνων» (σ.τ.μ.).

[2] Πρόκειται για τους Κέντρωνες (σ.τ.ε.).

Σε όλες τις περιόδους της βυζαντινής χιλιετίας, διαπιστώνεται η διάρκεια και η ισχύς των ελληνιστικών παραδόσεων. Επί Κωνσταντίνου, επί Θεοδοσίου και πολλές φορές αργότερα, στη διάρκεια του Μεσαίωνα, παρατηρούνται μιμητικές εξάρσεις των αρχαίων προτύπων. Καταχρηστικώς χαρακτηρισμένες ως «αναγεννήσεις», αυτές οι αντιγραφές δημιούργησαν τα στοιχεία μιας αυθεντικής αρχαΐζουσας σχολής για την οποία μαρτυρούν πολλά αριστουργήματα της ζωγραφικής. Εννοείται, βέβαια, ότι αυτές οι απομιμήσεις εκφράζουν μια ξεπερασμένη αισθητική: την αληθινή και εις βάθος επίδραση του ελληνισμού θα την αναγνωρίσομε μάλλον στην κοσμιότητα, στο μέτρο, στην αίσθηση της κλίμακας και του πνευματικού κάλλους που η βυζαντινή τέχνη επέδειξε με μνημειώδη τρόπο κατά την εποχή της άνθησής της.

Αυτό που συγκροτούσε την ενότητα των είκοσι διαφορετικών λαών που κατοικούσαν στην αυτοκρατορία ήταν η ελληνική γλώσσα και η ορθόδοξη πίστη, και εάν το Βυζάντιο αποτελεί μια δεύτερη άνθηση του ελληνισμού, το καινούργιο μπόλι υπήρξε ο χριστιανισμός, που είχε ένα ανανεωτικό αποτέλεσμα κεφαλαιώδους σημασίας. Αλλά ο ελληνισμός μπόρεσε να δείξει τις πραγματικές του δυνατότητες, ακριβώς, μέσα από τον τρόπο που επεξεργάστηκε τη βυζαντινή ορθοδοξία. Αυτό που μας εντυπωσιάζει στη βυζαντινή πατερική θεολογία είναι ορισμένως αυτή η παλιά ελληνική πίστη στη φύση, που ακτινοβολεί στο έργο του Αγίου Βασιλείου, του Γρηγορίου Νύσσης ή του Μάξιμου Ομολογητή. Γι' αυτούς, ο κόσμος δεν είναι εκείνη η ζοφερή φυλακή που ο πρώτος χριστιανισμός καταδίκαζε στην αποκαλυψιακή συντριβή. Ο κόσμος είναι μία «Θεοφάνεια», μία «φανέρωση του Θεού», λέει ο Διονύσιος Αρεοπαγίτης, ο πατέρας του χριστιανικού μυστικισμού. Είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό ότι αυτή η αίσθηση υψηλοφροσύνης του φυσικού κόσμου υπήρξε το επιχείρημα του Μάξιμου εναντίον του Ωριγένη. «Τίποτα δεν πρέπει να φοβάται κανείς περισσότερο», έλεγε, από την αντίληψη που θεωρεί ότι «αυτό το μοναδικό αριστούργημα, ο ορατός κόσμος, στον οποίο ο Θεός φανερώνεται μέσα από μία σιωπηλή αποκάλυψη, έχει ως μοναδική αιτία την αμαρτία». Μέσα σ' ένα τέτοιο σύμπαν όπου κάθε τι το υπαρκτό συνιστά μια «Θεοφάνεια», το κάθε ον συνιστά ένα αγαθό, ενώ το κακό δεν είναι παρά μια εξωπραγματική σκιά. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η βυζαντινή τέχνη αρνήθηκε να υιοθετήσει τις δαιμονικές στρεβλώσεις και τα «τερατόμορφα αγρίμια» με τα οποία οι αποκαλυψιακές ενοράσεις στόλισαν τις πύλες των μητροπόλεων του Βορρά, και σίγουρα δεν είναι τυχαίο το ότι οι ζωγράφοι της παρακμής, που εικονογράφησαν την Αποκάλυψη, στη Μονή Διονυσίου ή στις εκκλησίες του Γιαροσλάβ, δεν βρήκαν τίποτα καλύτερο από το να αντιγράψουν τα χαρακτικά του Ντύρερ, του Κράναχ και την εικονογραφημένη βίβλο του Πισκατόρ…

Αλλά εκείνο που κατ' εξοχήν επέτρεψε σε αυτόν τον μετουσιωμένο ανθρωπισμό να εκφράσει περίτρανα την αδιάρρηκτη ενότητα ελληνισμού και ορθοδοξίας είναι η μεγάλη διαμάχη πάνω στη φύση του Χριστού. Για να καταδείξει την ένωση ανθρώπινου και θεϊκού στοιχείου στο πρόσωπο του , ο πρωτοχριστιανισμός επινόησε τον εκστατικό τύπο της συγχώνευσης Θεού και ανθρώπου. Η ένω-

ση των δύο φύσεων παρουσιαζόταν σαν ένα μείγμα δύο υγρών. Όταν η Ανατολή άρχισε να χρησιμοποιεί αυτή τη γλώσσα για να υποδηλώσει την εξαΰλωση της ανθρώπινης φύσης μέσα στον Θεό, η Σύνοδος της Χαλκηδόνος υποκατέστησε την ιδέα της σύνθεσης με εκείνη της συγχώνευσης και ανήγαγε τη διατύπωση του «ασύγχυτου»[3] σε δογματική αρχή. «Ο Χριστός είναι ο τέλειος Θεός και ο τέλειος άνθρωπος»[4] και η ένωση των δύο φύσεων διενεργείται «ἀσυγχύτως καὶ ἀδιαιρέτως». Δεν θα πρέπει ποτέ να ξεχάσουμε αυτή τη διατύπωση αν θέλουμε να κατανοήσουμε την εσωτερική λογική της βυζαντινής τέχνης. Αυτός ο καθαγιασμένος ανθρωπισμός τής επέτρεψε να περισώσει την ανθρώπινη μορφή από το ναυάγιο το οποίο υπέστη στη μονοφυσιτική και ισλαμική Ανατολή και στην εκβαρβαρισμένη Δύση. Ενώ, στον υπόλοιπο χριστιανικό κόσμο, η μορφή του ανθρώπου είχε συρρικνωθεί σε διακοσμητικό σύμβολο, όπως στους Κόπτες ή στους Ιρλανδούς, ή αφέθηκε να γίνει βορά του βαρβαρικού ζωομορφισμού, το Βυζάντιο ανακάλυψε εκ νέου το κάλλος. Αυτό το κάλλος αναγγέλλεται ήδη στα πρόσωπα των Δεομένων[5] της Ροτόντας του Αγίου Γεωργίου της Θεσσαλονίκης· αλλά εκεί που το Βυζάντιο μπόρεσε να εκφράσει τη μυστηριακή «ένωση χωρίς μείξη» της καθαρής ανθρωπικότητας και της απόλυτης θεϊκότητας είναι στα μεγάλα έργα της κλασικής εποχής (από τον 10ο έως τον 12ο αιώνα): τότε, και μόνο τότε, ο «Όρος» της Χαλκηδόνος θα αποκαλύψει όλο τον πλούτο του νοήματός του.

Ο Χριστός, λέει ο Άγιος Μάξιμος, «ενώνει τον άνδρα με τη γυναίκα, τη γη με τον ουρανό, τα αισθητά με τα πνευματικά όντα και τελικά, κατά τρόπο άρρητο, την κτιστή με την άκτιστη φύση». Έδειξε «ότι τα ουράνια και τα γήινα όντα σχηματίζουν έναν και μοναδικό αδιάσπαστο κύκλο»: αυτή την εικόνα μιας ύπαρξης που νοείται ως πράξη λειτουργική, ως αφοσίωση λατρευτική και ως «αδιάσπαστος κύκλος», θέλησε το Βυζάντιο να πραγματώσει επί της γης μέσα στην εθιμοταξία του παλατιού και στις εκκλησιαστικές τελετές.

Ο 13ος Αιώνας και τα Όρια του Βυζαντινισμού

Ο 13ος αιώνας είναι μία εποχή δοκιμασιών για τον ορθόδοξο κόσμο. Μετά τη λεηλασία του 1204, η Κων/πολη, το μεγαλύτερο μέρος της Ελλάδας και η Κύπρος καταλαμβάνονται από τους Λατίνους. Όταν, το 1261, ο Μιχαήλ Παλαιολόγος απελευθέρωσε την πρωτεύουσα, βρήκε μία πόλη κατεστραμμένη, της οποίας ο πληθυσμός είχε μειωθεί από το ένα εκατομμύριο στις εκατό χιλιάδες κατοίκους. Από την άλλη μεριά, οι Τάταροι εισέβαλαν στη Ρωσία. Το Κίεβο υπέκυψε το 1240 και όλη η ρωσική χώρα βρέθηκε για περίπου δύο αιώνες κάτω από τον μογγολικό ζυγό. Ο λαμπρός πολιτισμός της Ρωσίας του Κιέβου κατέρρευσε, τα κτίρια μεταβλήθηκαν σε ερείπια και η καλλιτεχνική προσπάθεια διεκόπη, εκτός από το Νόβγκοροντ και το Πσκοφ. Η επιτείχια ζωγραφική υπέστη σχεδόν ολοκληρωτική έκλειψη μέχρι το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα: τα μόνα μνημεία της ρωσικής ζωγραφικής του 13ου αιώ-

[3] «Άμικτο», χωρίς μείξη.

[4] Κύριλλος Αλεξανδρείας.

[5] Ή Όρόντες (σ.τ.μ.).

να που σώζονται σήμερα είναι οι θαυμαστές εικόνες που διατηρεί η Πινακοθήκη Τρετιακώφ και η Μητρόπολη της Κοιμήσεως, στη Μόσχα.

Στο Βυζάντιο, επίσης, η καλλιτεχνική παραγωγή δοκιμάστηκε σκληρά. Έτσι, οι τέχνες πολυτελείας, όπως η σμαλτική και η ζωγραφική πάνω σε μετάξι, υπέστησαν ανεπανόρθωτη παρακμή. Τα εργαστήρια των μικρογράφων υποχρεώθηκαν επίσης να επιβραδύνουν τη δραστηριότητά τους, αλλά εάν η ποσότητα της παραγωγής τους ελαττώθηκε, η ποιότητά τους παραμένει πάντα πολύ υψηλή και είναι γνωστό, από τις εργασίες του Βάιτσμαν (Weitzmann), ότι μία σειρά από ωραία χειρόγραφα εικονογραφήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη, στη Νίκαια ή στη Θεσσαλονίκη για λογαριασμό Λατίνων μαικήνων. Οι σημαντικότερες μικρογραφίες του 13ου αιώνα βρίσκονται μέσα στα υπέροχα ψαλτήρια της Μονής Σταυρονικήτα στο Άγιο Όρος και στη Βιβλιοθήκη του Βατικανού. Εδώ, βλέπει κανείς να εμφανίζεται η καινούργια αίσθηση του ανθρώπινου που σημαδεύει τον 13ο αιώνα και η οποία θα ανθήσει στις νωπογραφίες της Σοπότσανης περί το 1265. Ταυτόχρονα, κατά την περίοδο της «αιχμαλωσίας της Βαβυλώνος» –έτσι αποκαλείται από το βυζαντινό χρονικό η λατινική παρένθεση– παρατηρήθηκε μια εξαιρετική άνθηση της επιτείχιας ζωγραφικής.

Νέα κέντρα πολιτικής ισχύος σχηματίστηκαν κατά τον 13ο αιώνα: οι Αυτοκρατορίες της Νικαίας και της Τραπεζούντας στη Μικρά Ασία, τα δεσποτάτα της Ηπείρου και του Μυστρά στην Ελλάδα, η Αυτοκρατορία του Τιρνόβου στη Βουλγαρία· τέλος, το φεουδαρχικό βασίλειο της Σερβίας θα γίνει ο κύριος εκπρόσωπος της βυζαντινής «κοινής». Νέοι μαικήνες διαδέχονται τους βασιλείς της Κων/πόλεως και οι προσωπογραφίες τους εμφανίζονται όλο και πιο πολυάριθμες στους τοίχους των καθιδρυμάτων τους. Μπορούμε να αναφέρουμε τους Σέρβους βασιλείς, τον Στέφανο Α΄ στη Ζίτσα,τον Βλαδίσλαο στη Μιλέσεβα, τον Βούλγαρο τσάρο Κων/νο και τη σύζυγό του Ειρήνη, μαζί με τον μεγιστάνα Καλογιάννη και τη σύζυγό του Ντεσισλάβα, στην Μπογιάνα, τον Σέρβο βασιλιά Μιλούτιν στο Πρίζρεν, στο Στάρο Ναγκορίτσινο, στην Γκρατσάνιτσα, τέλος τον πρωθυπουργό Θεόδ. Μετοχίτη στη Μονή της Χώρας, στην Κων/πολη.[...]

ΤΟ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΟ ΥΦΟΣ

Κατά τους δύο τελευταίους αιώνες της ύπαρξής της, η Αυτοκρατορία δεν είναι πλέον παρά η σκιά του εαυτού της. Στη μεγάλη εποχή του Βυζαντίου, ο Κων/νος Πορφυρογέννητος υπεστήριζε ότι υπήρχαν τρία πράγματα τα οποία ένας αυτοκράτορας δεν έπρεπε ποτέ να παραδώσει σε κανένα ξένο: το στέμμα, το μυστικό του υγρού πυρός[6] και το χέρι μιας πορφυρογέννητης πριγκίπισσας. Επί των Παλαιολόγων, το αυτοκρατορικό στέμμα και οι πολυτέλειες της Αυλής είχαν μετατραπεί σε γελοιογραφία. Κατά τη στέψη του Ιωάννη ΣΤ΄, το 1337, όλος ο κόσμος γνώριζε, διηγείται ο Νικηφόρος Γρηγοράς, ότι «τα διαμαντικά του στέμματος ήταν από γυαλί, ότι τα ενδύματα δεν ήταν υφασμένα με αληθινό χρυσάφι αλλά με πούλιες, ότι τα σερβίτσια ήταν από χαλκό και πως ό,τι έμοιαζε με βαρύτιμο ύφασμα

[6] Πολεμικό υλικό που εφευρέθηκε τον 7ο αιώνα από τον Καλλίνικο, και είχε την ιδιότητα να καίγεται πάνω στο νερό.

δεν ήταν παρά βαμμένο δέρμα»… Είχε παρέλθει πια η εποχή κατά την οποία ο Φωκάς μπορούσε να διακηρύσσει: «Εγώ μόνον έχω τον έλεγχο της θάλασσας…» Ο βυζαντινός στόλος είχε εκλείψει και το υγρόν πυρ δεν αποτελούσε πλέον μυστικό. Κάποτε, έκριναν ανάξιο για μια Βυζαντινή πριγκίπισσα ένα γάμο με έναν από τους μεγαλύτερους χριστιανούς πρίγκιπες. Τώρα τις βλέπει κανείς να παντρεύονται Μογγόλους Χάν, όπως αυτή η πριγκίπισσα Μαρία της οποίας η προσωπογραφία σε ψηφιδωτό βρίσκεται στη μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, ακόμα και να μπαίνουν στο χαρέμι ενός Τούρκου σουλτάνου, όπως η Θεοδώρα, η θυγατέρα του Ι. Καντακουζηνού… Κατακερματισμένη από τους Τούρκους, έχοντας υποστεί τις επιθέσεις των Σέρβων και των Βουλγάρων και την αφαίμαξη των Ενετών και των Γενοβέζων, η Αυτοκρατορία ήταν «ο ασθενής της Ευρώπης»: το κράτος που κατέλυσαν οι Τούρκοι στις 29 Μαΐου του 1453 ήταν ένα κράτος-φάντασμα, συρρικνωμένο στην Πολη και τα περίχωρά της.

Ωστόσο –γεγονός μοναδικό στην ιστορία των πολιτισμών– αυτή η εποχή εξαθλίωσης και ανημπόριας υπήρξε μία από τις πιο γόνιμες του βυζαντινού πολιτισμού. Η παρακμή δεν έθιξε παρά τις τέχνες πολυτελείας. Έτσι, εξαφανίστηκε παντελώς η ζωγραφική πάνω σε μετάξι. Η τέχνη των βαρύτιμων υφασμάτων δεν εκπροσωπείται πια παρά από τα θαυμαστά κεντήματα με χρυσό και ασήμι που κοσμούν τα εκκλησιαστικά ενδύματα ή τα πέπλα των ευχαριστιών[7]. Ομοίως, τα εργαστήρια των μικρογράφων παράγουν ακόμα μερικά όμορφα έργα στο Βυζάντιο, στη Βουλγαρία, στη Σερβία και στη Ρωσία. Αλλά στο σύνολό της, η ποιότητα της βυζαντινής μικρογραφίας παρακμάζει σημαντικά κατά τους δύο τελευταίους αιώνες της Αυτοκρατορίας.

Αντιθέτως, τα γράμματα και οι μνημειακές τέχνες έλαμψαν με μία λάμψη τόσο ζωηρή ώστε αυτή η περίοδος να χαρακτηριστεί η «δεύτερη βυζαντινή Αναγέννηση». Ο 14ος αιώνας υπήρξε επίσης ο Χρυσός Αιώνας της βυζαντινής επιστήμης με τον Θεόδωρο Μετοχίτη και τον Γρηγορά, τον πρώτο μεταρρυθμιστή του ιουλιανού ημερολογίου. Αρχίζει η γνωριμία με τη δυτική σκέψη: ο Δημήτριος Κυδώνης μεταφράζει τον Άγιο Θωμά Ακινάτη και μέμφεται τους συγχρόνους του που «συνεχίζουν ακόμα να κατατάσσουν τους Λατίνους στην κατηγορία των Βαρβάρων»… Ευρισκόμενος στο απόγειό του, ο ουμανισμός του Βυζαντίου θα ασκήσει μία αποφασιστική επιρροή πάνω στον ιταλικό ουμανισμό: ο Πλήθων και ο Βησσαρίων ανήκουν ταυτόχρονα τόσο στο όψιμο Βυζάντιο όσο και στην ευρωπαϊκή Αναγέννηση. Αυτή η εποχή των μεγάλων ουμανιστών είναι παράλληλα η εποχή μιας υψηλής πνευματικότητας: του Αγίου Γρηγορίου Παλαμά και του Νικολάου Καβάσιλα, ενώ η τελευταία περίοδος της βυζαντινής ζωγραφικής θα τεθεί υπό το έμβλημα του «ακτίστου θαβωρείου φωτός».

Παρά τις ένδειες της εποχής, το κύρος του Βυζαντίου παραμένει αλώβητο, τόσο στην Ανατολή όσο και στη Δύση. Ο 14ος αιώνας γνώρισε την είσοδο των καινούργιων πριγκιπάτων της Μολδοβλαχίας στη βυζαντινή «κοινή»: οι νωπογραφίες της εκκλησίας του Αγίου Νικολάου στην Κούρτεα ντε Άρτζες, πρωτεύου-

[7] Τα αποκαλούμενα «αέρες», με τα οποία ο λειτουργός καλύπτει τα Τίμια Δώρα (σ.τ.μ.).

σα της Βλαχίας, συγκαταλέγονται στις ομορφότερες παραγωγές του 14ου αιώνα, ενώ η βυζαντινή ζωγραφική θα γνωρίσει την τελευταία άνθησή της στις ρουμανικές εκκλησίες του 16ου αιώνα. Στη Δύση, τα ταξίδια του Μανουήλ Β΄ και του Ιωάννη Ζ΄ άφησαν λαμπρές αναμνήσεις στα γράμματα και στις τέχνες. Λίγο πριν από το 1453, ο μελλοντικός πάπας Πίος Β΄ έγραφε ότι «κανένας Λατίνος δεν μπορούσε να φαίνεται αρκετά σοφός εάν δεν είχε σπουδάσει για κάποιο διάστημα στην Κωνσταντινούπολη». Μετά την καταστροφή του 1453, ο αυτοκράτορας Φρειδερίκος Γ΄ απέδωσε την ύψιστη τιμή στο Βυζάντιο γράφοντας ότι «με την απώλεια της Κωνσταντινούπολης η ανθρωπότητα έχασε την αληθινή πατρίδα των γραμμάτων και των σπουδών». [...]

Δεν είναι δυνατόν να απαριθμήσει κανείς τις μεγάλες εικόνες της παλαιολόγειας τεχνοτροπίας που διατηρούνται κατά δεκάδες και εκατοντάδες στις ελληνικές, σερβικές, βουλγαρικές και ρωσικές εκκλησίες ή μουσεία. Αφήνουν να διαφανεί ένας κόσμος εκλεπτυσμένος στον υπέρτατο βαθμό, στον οποίο η ενδυναμωμένη έννοια του ιερού δεν αποκλείει τη γήινη ομορφιά και όπου η κλασική εγκράτεια συνάπτεται αρμονικά με τις χάρες του καινούργιου πνεύματος. [...] Η αυστηρή βυζαντινή ενάργεια, διωγμένη από τις εκκλησίες, βρίσκει το έσχατο καταφύγιό της σε αυτές τις εικόνες του 14ου και 15ου αιώνα.

Ένα απαλό εσπερινό φως διαποτίζει αυτές τις ύστατες παραγωγές του βυζαντινού δαιμόνιου. Για τη Ρωσία, αυτό θα είναι η αναγγελία μιας καινούργιας αυγής.

Ο Χρυσος Αιωνας Της Ρωσικης Ζωγραφικης

Την ίδια στιγμή που το Βυζάντιο βυθιζόταν κάτω από την τουρκική πλημμυρίδα, η Ρωσία απελευθερωνόταν από τον μογγολικό ζυγό. Η μεγάλη εμπορική δημοκρατία του Νόβγκοροντ και η πόλη δορυφόρος της, το Πσκοφ, είχαν, όπως αναφέραμε, διασωθεί από την καταστροφή. Κατά τον 14ο αιώνα, έχουν ξαναβρεί την παλιά τους ευμάρεια και μπορεί κανείς να σχηματίσει μια ιδέα για τα πλούτη του Νόβγκοροντ όταν μάθει ότι, ανάμεσα στο 1228 και το 1462, κατασκευάστηκαν όχι λιγότερες από εκατόν πενήντα εκκλησίες… Αυτές οι πόλεις του Βορρά υπήρξαν οι σημαντικότερες εστίες της τέχνης του 14ου αιώνα. Εκεί συγκροτούνται οι μεγάλες σχολές της ζωγραφικής των εικόνων και εκεί διασώζονται τα σημαντικότερα μνημεία της επιτείχιας ζωγραφικής: η εκκλησία της μονής Σνετογκόρι κοντά στο Πσκοφ, οι εκκλησίες της Μεταμόρφωσης και του Αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτου στο Νόβγκοροντ, η εκκλησία της Κοιμήσεως στο Βολότοβο και η εκκλησία της Γεννήσεως στο Κοβάλεβο, κοντά στο Νόβγκοροντ.

Το κυρίαρχο γεγονός της ρωσικής ιστορίας του 14ου αιώνα είναι η σταδιακή ενίσχυση του πριγκιπάτου της Μόσχας. Ο Ιβάν Καλίτα αρχίζει να ενοποιεί τα ρωσικά εδάφη και θέτει τις βάσεις ενός ενιαίου κράτους. Το 1380, στη μάχη του Κουλίκοβο επί του Ντον, ο εγγονός του Ντιμίτρι κατήγαγε μία μεγάλη νίκη εναντίον των Τατάρων. Πήρε την επονομασία Ντονσκόι, νικητής στον Ντον, και η Παναγία, η εικόνα της οποίας κοσμούσε το

λάβαρό του, ονομάστηκε Ντόνσκαγια. Θεωρούμενη θαυματουργή, η εικόνα της *Παναγίας του Ντον* θα λατρεύεται για αιώνες στη Μητρόπολη του Ευαγγελισμού, στο Κρεμλίνο.

Το κίνημα των «πουστιννίκι»[8], η πνευματική ανανέωση που συνδέεται με το όνομα του Αγίου Σεργίου του Ραντονέζ είναι μία άλλη ουσιαστική πλευρά της ρωσικής Αναγέννησης κατά τον 14ο αιώνα. Μέσα σε ένα πυκνότατο δάσος, βορείως της Μόσχας, ο Σέργιος έκτισε, το 1340, ένα κελί και μία μικρή ξύλινη εκκλησιά. Αυτές υπήρξαν οι απαρχές της Μονής της Αγίας Τριάδος του Αγίου Σεργίου, της πιο πλούσιας και φημισμένης από όλες τις ρωσικές μονές. Το παράδειγμά του ακολούθησε ένας εκπληκτικός αριθμός αφοσιωμένων μιμητών. Από το 1340 έως το 1440, ιδρύθηκαν περισσότερα από εκατόν πενήντα μοναστήρια, από τα οποία σχεδόν τα μισά οφείλονται σε μαθητές του αγίου. Τότε ιδρύθηκαν τα πιο γνωστά ρωσικά μοναστήρια: η μονή του Κυρίλλωφ στο Μπελοζέρσκ, που ιδρύθηκε από τον Άγιο Κύριλλο της Λευκής Λίμνης· η μονή του Άγιου Θεράποντα· η μονή του Βάλαμο, στη λίμνη Λαντόγκα· η μονή του Μουρμάνσκ, στη λίμνη Ονέγκα· η μονή Σολοβέτσκι στη Λευκή Θάλασσα.

Σ’ αυτές τις ερημιές, μέσα σε δάση που απλώνονται ως εκεί που φτάνει το μάτι, μορφοποιήθηκε το ρωσικό ιδανικό της αγιότητας. Με τον Άγιο Σέργιο, τον Άγιο Κύριλλο, τον Άγιο Νείλο Σόρσκι, εγκαινιάζεται μια γενιά από ασκητές, φύλακες των βαθύτερων δυνάμεων της ζωής, που συνδέουν την τραγική έννοια της αμαρτίας με την αγαλλίαση της ανακτημένης παραδείσιας γης.

Η αναγέννηση της Ρωσίας εκφράζεται εν τέλει στη ζωγραφική που οδηγείται στο απόγειό της από το 1350 έως το 1450 περίπου. Κατά τον 14ο αιώνα, οι μικρογραφίες, οι εικόνες και οι νωπογραφίες μαρτυρούν την εγκατάλειψη των βυζαντινών κανόνων και την εμφάνιση μιας καθαυτό ρωσικής ζωγραφικής στο Νόβγκοροντ, στο Πσκοφ και στο Τβερ. . [...]

Η χειραφέτηση των ζωγράφων του Βορρά έχει εκφραστεί με πολλούς τρόπους στις εικόνες. Εννοείται βέβαια ότι το Βυζάντιο δεν έπαψε να αποτελεί πηγή έμπνευσης και είναι γνωστή μια ολόκληρη σειρά ωραίων εικόνων του 14ου και του 15ου αιώνα, ιστορημένων από Έλληνες ή Ρώσους λίγο ή πολύ εξελληνισμένους. Οι εικόνες της *Παναγίας του Ντον* και του *Ευαγγελισμού* στην Πινακοθήκη Τρετιακώφ, η εικόνα του Αγίου Δημητρίου στο ρωσικό μουσείο του Λένινγκραντ είναι έργα καθαρά βυζαντινά παρά το ότι αποδίδονται, αντιστοίχως, στη σχολή του Νόβγκοροντ, στη Σχολή της Μόσχας και στη σχολή του Πσκοφ. Άλλες εικόνες συνάπτονται άμεσα με την κλασική βυζαντινή τέχνη, αλλά η γραμμική-διακοσμητική απόδοση της κόμης και του τόξου των φρυδιών, οι έντονες φωτοσκιάσεις αντιπροσωπεύουν εκείνα τα στοιχεία που είναι απολύτως ξένα προς τη βυζαντινή παράδοση. [...]

Η ρωσική ζωγραφική έφτασε στα όρια των αυθεντικών της τάσεων κυρίως στο Νόβγκοροντ. Η πόλη αυτοονομαζόταν «Το Πανιερώτατο Μεγάλο Νόβγκοροντ»· το έμβλημά της τόνιζε: «Ποιος μπορεί να βλάψει τον Θεό και το Νόβγκοροντ;» Τρεις αξιοπρόσεκτες εικόνες που παριστούν μία μάχη των κατοίκων του Νόβγκοροντ εναντίον εκείνων του Σουζντάλ

[8] Των Μοναχικών.

μας δείχνουν με ποιον τρόπο η κοινοτική υπεροψία ιδιοποιήθηκε την ιερότητα της εικόνας. Το Νόβγκοροντ υπήρξε επίσης η πρώτη ρωσική πόλη όπου εμφανίστηκε μία αστική τάξη δυτικού τύπου˙ και αναμφίβολα διακρίνουμε μία αστική ευλάβεια στην εικόνα του μουσείου του Νόβγκοροντ, που χρονολογείται από το 1467, και η οποία παριστά μια οικογένεια ευγενών εν ώρα προσευχής. Εδώ, πράγμα αδιανόητο στο Βυζάντιο, οι δεόμενοι και τα πρόσωπα των αγίων έχουν τις ίδιες διαστάσεις. Στις ευρύχωρες συνθέσεις, στη ρωμαλέα αποτύπωση των προσώπων, στα παλλόμενα και τραχιά, αντιθετικά χρώματα των ωραίων εικόνων του Νόβγκοροντ, που φυλάσσονται στην Πινακοθήκη Τρετιακώφ και στο ρωσικό Μουσείο του Λένινγκραντ, ξανασυναντούμε αυτόν τον κόσμο τον «ανθρώπινο, πολύ ανθρώπινο». [ ] Ενώ έχει σεβαστεί ευλαβικά τα βυζαντινά πρότυπα, ο ζωγράφος που ζωγράφισε τη μεγάλη τετράπτυχη εικόνα που απεικονίζει τον Λάζαρο, την Υπαπαντή, τη Φιλοξενία και τον Ευαγγελιστή Ιωάννη να υπαγορεύει το Ευαγγέλιο στον Πρόχορο, δεν έχει κανένα στοιχείο ενατένισης. Μόνο ο θαυμαστός *Αρχάγγελος Μιχαήλ* της παλιάς συλλογής Ραμπουσίνσκι, σήμερα στην Τρετιακώφ, υπενθυμίζει ότι η εποχή αυτή είναι επίσης η εποχή του Αγίου Σεργίου και του Αγίου Αντρέι Ρουμπλιώφ.

Αλλά το αριστούργημα της ζωγραφικής του Βορρά είναι ασυζητητί η σειρά των εορτών του εικονοστασίου της Καργκοπόλ. Στην *Ταφή*, την *Αποκαθήλωση*, τον *Μυστικό Δείπνο* και τον *Αποκεφαλισμό του Αγίου Ιωάννου του Βαπτιστού*, η ρωσική ζωγραφική κατακτά την πλήρη ανεξαρτησία της. Το πλάσιμο και η πλαστικότητα έχουν εκμηδενιστεί μέσα στο διαυγές φεγγοβόλημα των ερυθρών, των κίτρινων, των πράσινων και των λευκών˙ τα ζωηρά και πλακάτα χρώματα οριοθετούνται αυστηρά με μακρές ευθείες γραμμές ή με έντονα διαγραφόμενες καμπύλες που συνθέτουν ένα ρυθμικό περίγραμμα, σχεδόν γεωμετρικό, με σπάνια δύναμη υποβολής. Στην *Ταφή,* αυτή η τέχνη βρήκε την πιο ενεργητική επιτομή της: ο κοσμικός θρήνος που εκλύεται μοιάζει να αντανακλάται στο βάθος με τους κίτρινους βράχους, που ένα τολμηρό στυλιζάρισμα μετέτρεψε σε ένα καταρράκτη από τεθλασμένες γραμμές.[..]

Κατά παράδοξο τρόπο, ένας καθαρόαιμος Βυζαντινός, ο Θεοφάνης ο Έλληνας, είναι εκείνος που προσανατόλισε τη μνημειακή ζωγραφική προς νέες κατευθύνσεις. Νωπογράφος, μικρογράφος, ζωγράφος εικόνων και «φιλόσοφος», ο Θεοφάνης εργάστηκε διαδοχικά στην Κωνσταντινούπολη, στη Θεοδοσία, στον νότο της Ρωσίας, έπειτα στο Νίζνι-Νόβγκοροντ, στο Νόβγκοροντ και στη Μόσχα. Σύμφωνα με το χρονικό, πριν από την άφιξή του στη ρωσική πρωτεύουσα, είχε ήδη αγιογραφήσει σαράντα μεγάλες εκκλησίες. Οι νωπογραφίες του στον Ναό της Μεταμορφώσεως, στο Νόβγκοροντ (οι μόνες που σώζονται), μας αποκαλύπτουν τον πιο πρωτότυπο καλλιτέχνη που γεννήθηκε ποτέ στον βυζαντινό κόσμο. Χωρίς να αγνοεί τίποτα από τις έρευνες των ζωγράφων της Χώρας, ο Θεοφάνης τοποθετείται εξ αρχής έξω από τις βυζαντινές σταθερές και συμβάσεις, σε έναν κόσμο αυστηρά προσωπικό που όμοιό του δεν βλέπομε ούτε στο Βυζάντιο ούτε στην Ιταλία ούτε στη Ρωσία. Το στοιχείο του Θεοφάνη δεν είναι ούτε το θείο δράμα, όπως στην Αχρίδα και στο Πρωτάτον, ούτε ο λυρισμός του

Μυστρά, ούτε ο ιδεαλισμός της ύστερης σερβικής ζωγραφικής, ούτε η αναζήτηση γήινων αξιών, ακόμα δε λιγότερο η γερή λαϊκή πίστη των εικόνων του Βορρά της Ρωσίας. Μία «νεωτερική», «πασκάλεια», ανησυχία οδήγησε στην εξαφάνιση της κλασικής τάξης που ανύψωνε τη βεβαιότητα της παρουσίας πάνω από τις αβεβαιότητες της ύπαρξης. Ο ίδιος ο Παντοκράτωρ παίρνει τη μορφή ενός απόμακρου προσωπείου. Μια τραχιά εσωτερικότητα, πλησιέστερη στον πνευματικό αγώνα παρά στη βεβαιότητα της λύτρωσης, διαλύει τις άλλοτε οργανικές φόρμες και κάνει να ξεπηδούν από τη «μαύρη νύχτα της ψυχής» μορφές –μορφές νεανικές του Άβελ και του Ακάκιου, πολιοί πατριάρχες, άγιοι στυλίτες–, πυρετωδώς στυλιζαρισμένες, υπαινικτικά προσδιορισμένες από κάποιες ακτίνες φωτός, που φαίνονται να πλέουν μέσα σε έναν απροσδιόριστο χώρο, ούτε γήινο ούτε ουράνιο.

Αυτή η τέχνη, που επιμένει περισσότερο στο ανθρώπινο πάθος παρά στις αιώνιες βεβαιότητες, επανεμφανίζεται στην ανησυχητική κινητικότητα των προσώπων, στις μορφές των νωπογραφιών του Βολότοβο. Ωστόσο, η ριζικά υποκειμενική φύση της την καταδίκασε να μείνει χωρίς συνέχεια. Ο Θεοφάνης υποχρεώθηκε να μετριάσει την πρωτοτυπία του ύφους του στις θαυμάσιες εικόνες που φιλοτέχνησε περί το 1405 για τη Μητρόπολη του Ευαγγελισμού, στο Κρεμλίνο. Αυτό οφείλεται όχι μόνο στον συντηρητισμό της εικόνας, αλλά χωρίς αμφιβολία και στο γεγονός ότι, στη Μόσχα, η καθαρή βυζαντινή παράδοση ήταν πολύ περισσότερο σεβαστή απ' ό,τι στο Νόβγκοροντ.

Στη Μόσχα, ο θρόνος του μητροπολίτη καταλαμβάνεται συχνά από κληρικούς ελληνικής καταγωγής και στενοί δεσμοί ενώνουν την αυλή των μεγάλων δουκών με εκείνη του Βυζαντίου. Εξασθενημένη στο Νόβγκοροντ, η επιρροή της βυζαντινής ζωγραφικής επανεμφανίζεται δυναμικά στη Μόσχα. Το 1344, ο μητροπολίτης Θεόγνωστος καλεί Έλληνες ζωγράφους για να διακοσμήσουν τους τοίχους της μητρόπολης. Το 1386, ο Αθανάσιος φέρνει από την Κων/πολη 7 μεγάλες εικόνες που παριστούν τη *Δέηση*, δύο *Αρχαγγέλους*, τους *Αγίους Πέτρο και Παύλο*, οι οποίες θα αποτελέσουν το σημείο εκκίνησης του ρωσικού εικονοστασίου.

Όταν ο Θεοφάνης ήλθε στη Μόσχα, βρήκε ίσως επί τόπου μία σχολή ήδη συγκροτημένη από ζωγράφους πιο πιστούς από αυτόν στην τερπνή πνευματικότητα του ύστερου Βυζαντίου. Σε αυτούς οφείλονται οι εξαιρετικές μικρογραφίες των Ευαγγελίων Κίτροβο και Μοροζώφ. Η ίδια απελευθερωμένη πίστη στο παλαιολόγειο πνεύμα ξαναβρίσκεται στις εικόνες που φιλοτέχνησαν οι Ρώσοι συνεργάτες του Θεοφάνη για το εικονοστάσιο της Μητρόπολης του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο, όπως και στα πρώτα έργα του Αγίου Αντρέι Ρουμπλιώφ, του μεγαλύτερου ζωγράφου της παλαιάς Ρωσίας.

Ο Αντρέι Ρουμπλιώφ, μοναχός στη Λαύρα της Αγίας Τριάδος στο Ζαγκόρσκ που τοποθετείται στην άμεση επιρροή του Αγίου Σεργίου του Ραντονέζ, έχει περιγραφεί στο χρονικό σαν πολύ ταπεινός, «πρόσχαρος και εναργής». Και τέτοια θα είναι και η τέχνη του: βαθιά και διαυγής, φωτεινή στον υπέρτατο βαθμό, περιβεβλημένη με το προνόμιο μιας αιώνιας παιδικότητας. Στον αντίποδα του Θεοφάνη, δεν θα εκφράζει τη νύχτα και τον αγώνα της μοναχικής ψυχής, αλλά τη

χαρά και το φέγγος. Ένας χρονικογράφος μας λέει ότι οι εικόνες του ήταν σαν ζωγραφισμένες «με καπνό» και, πράγματι, αυτό που παραμένει μοναδικό στο έργο του είναι ακριβώς το σχέδιό του, στέρεο και αραχνοΰφαντο μαζί, η μυστηριακή τέχνη με την οποία ήξερε να σμίγει την αυστηρότητα της σύνθεσης με μία τρυφερή και μουσική χρωματικότητα. «Σε κανέναν άλλον τόπο της Ευρώπης, την ίδια εποχή», γράφει ο Αλπάτωφ, «δεν ένιωθε κανείς τόσο βαθιά τις αρχές της ελληνικής σύνθεσης όπως τις ένιωσε ο Ρουμπλιώφ». Με τον Ρουμπλιώφ και τους μαθητές του, η ρευστή, διεισδυτική και ταυτόχρονα υπαινικτική, τέχνη των σχεδιαστών της αρχαιότητας, εισέβαλε κατά παράδοξο τρόπο στις μοσχοβίτικες πεδιάδες, φωταγωγημένη όμως από την πιο αγνή ευαγγελική πνευματικότητα.

Στα πρώτα του έργα, μερικά διακριτικά παιχνιδίσματα του φωτός θυμίζουν ακόμα τις προσεγγίσεις του παλαιολόγειου ύφους, ήδη όμως η γαλήνια προσήνεια των προσώπων, η διαύγεια των χρώσεων εκφράζουν μια βαθιά ειρήνη για την οποία το Βυζάντιο δεν ήταν πλέον ικανό. Εκείνη την εποχή, η σχολή του Ρουμπλιώφ δεν είχε ακόμα κατακτήσει την πλήρη αυτονομία της· έτσι, η ωραία εικόνα της *Γεννήσεως* της Πινακοθήκης Τρετιακώφ μοιάζει με αντίγραφο μιας νωπογραφίας του Μυστρά. Το 1408, ο Ρουμπλιώφ και ο «συννηστευτής» του, Δανιήλ Τσόρνυ, κοσμούν τον Καθεδρικό Ναό της Κοιμήσεως, στο Βλαδιμίρ. Ένα σπάραγμα της νωπογραφίας που διασώζεται παριστά τη Δευτέρα Παρουσία. Η κόλαση έχει εξαφανιστεί εντελώς, αλλά πάνω από τον θρόνο της Ετοιμασίας, μπορούμε να δούμε τον Παράδεισο με τον Καλό Ληστή να φέρει τον σταυρό του και τον πατριάρχη Αβραάμ, καθισμένο δίπλα στον Ισαάκ και τον Ιακώβ, με μία φωλεά από μικρές ψυχές μέσα στο στήθος του. Αυτό το έργο, όπως και η κολοσσιαία εικόνα του *Χριστού εν Δόξη* (314x220 εκ., Πινακοθήκη Τρετιακώφ), σήμερα, έχουν αποδοθεί στον Τσόρνυ, αλλά μία άλλη εικόνα που προέρχεται από το ίδιο εικονοστάσιο και παριστά τον Απόστολο Παύλο (311x105 εκ., Ρωσικό Μουσείο, Λένινγκραντ) μας δείχνει την άνθηση της τεχνοτροπίας του Ρουμπλιώφ. Ωστόσο, ο Ρουμπλιώφ θα ζωγραφίσει το αριστούργημά του, την περίφημη εικόνα της *Αγίας Τριάδος,* προς τιμήν του Αγίου Σεργίου του Ραντονέζ. Ξαναπιάνοντας το παραδοσιακό θέμα της φιλοξενίας του Αβραάμ, ο Ρουμπλιώφ εξέφρασε με μία ανυπέρβλητη ευστοχία την άπειρη έννοια της θείας θυσίας, πράξη αγάπης και ταυτόχρονα υπόσχεση ζωής. Μέσα στη βαθιά και παλλόμενη αρμονία αυτού του έργου, η ορθόδοξη πνευματικότητα βρήκε την υψηλότερη έκφρασή της. [...]

Το Τελος Ενος Κοσμου

Μετά το 1453, η Κων/πολη δεν είναι πια «η θεοφύλακτη πόλη» αλλά η «Ισταμπούλ». Η Εκκλησία, ωστόσο, παραμένει, και ο πατριάρχης Γεννάδιος, που ενθρονίστηκε σύμφωνα με το παλιό βυζαντινό τυπικό, θεωρείται από τον σουλτάνο αρχηγός του χριστιανικού έθνους. Το 1472, ο πρίγκιπας της Μόσχας Ιβάν Γ′ νυμφεύθηκε με μεγαλοπρέπεια τη Σοφία Παλαιολόγου, ανιψιά του τελευταίου βασιλέως. Ο δικέφαλος βυζαντινός αετός θα εισαχθεί στα οικόσημα της Ρωσίας. Ο ηγεμόνας της αποκαλείται στο εξής «Τσάρος πασών των Ρωσιών» και η Μόσχα θα ανακηρυχθεί «Τρίτη Ρώμη». Ο αββάς Φιλόθε-

ος του Πσκοφ θα γράψει στον Βασίλειο, γιο και διάδοχο του Ιβάν Γ′: «Δύο Ρώμες έχουν ήδη πέσει, αλλά η Τρίτη μένει όρθια και δεν θα υπάρξει τέταρτη». Το 1551, έναν αιώνα μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης, η Σύνοδος των Εκατό Κεφαλαίων, για να προφυλάξει τους Ρώσους ζωγράφους από δογματικά λάθη στην εικονογραφία τους, θα υποδείξει τις παλιές εικόνες και τις εικόνες των Ελλήνων ως τον κανόνα της αγιογραφίας.

Ο $16^{ος}$ αιώνας θα γνωρίσει μία τελευταία άνθηση της βυζαντινής τέχνης στην Ελλάδα και στη Ρουμανία. Κατά τον $17^{ο}$ αιώνα, οι εκκλησίες του Άνω-Βόλγα θα καλυφθούν από μεγάλα σύνολα νωπογραφιών. Αλλά παντού, η ποσότητα ξεπερνά την ποιότητα. Στα μοναστήρια του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, φιλοτεχνημένα από την «Κρητική Σχολή», η δεξιοτεχνία του Θεοφάνους του Κρητός ή του Φράγκου Κατελάνου δεν καταφέρνει να αποκρύψει την πνευματική αποστέγνωση. Ενίοτε, η λαϊκή ορμή καταφέρνει να υπερκεράσει τον ακαδημαϊσμό, και αυτή η εισβολή των λαϊκών στοιχείων σημαδεύει ακόμα περισσότερο τις νωπογραφίες των εκκλησιών της Μολδαβίας και της Βλαχίας. Η μεγάλη επιτείχια παράδοση σβήνει σιγά-σιγά μπροστά στη λαϊκή χειροτεχνία ενώ η αυξανόμενη δυτικοποίηση κλονίζει τις ίδιες τις βάσεις της εικονογραφίας.

Οι Κρήτες Μιχαήλ Δαμασκηνός, Ανδρέας Ρίτζος, Εμμανουήλ Τζάννες, συντηρούν ακόμα την ευγένεια των παλαιών εικόνων, και η Ρωσία παράγει ακόμα μερικούς ταλαντούχους ζωγράφους [...]. Τα ζωγραφικά τους έργα, όμως, είναι περισσότερο χρωματογραφίες παρά εικόνες και η δυτική, η «φράγκικη τεχνοτροπία», υποκαθιστά τη βυζαντινο-ρωσική. Περί τα μέσα του $17^{ου}$ αιώνα, ο Σιμόν Ουσακώφ, το τελευταίο μεγάλο όνομα της ρωσικής ζωγραφικής, επιχείρησε να απαλλάξει την εικόνα από τις φορτικές λεπτομέρειες που την είχαν κατακλύσει. Πίστεψε ότι θα την σώσει αντιγράφοντας με ύφος γλυκερό την Παναγία του Βλαδιμίρ και την Αγία Τριάδα του Ρουμπλιώφ και εισάγοντας στην εικόνα δάνεια στοιχεία από τον Ραφαήλ και τον Βερονέζε. Ματαίως. Η Δύση θα βασιλεύει αδιαφιλονίκητα στο εξής. Και είχε περάσει ήδη πάνω από ένας αιώνας από τότε που ο τελευταίος Βυζαντινός, ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος –ο El Greco– είχε βρει μία καινούργια πατρίδα στο Τολέδο.

